

Moguillansky, Marina

La circulación de cine brasileño en Argentina: El (corto) circuito comercial

V Jornadas de Sociología de la UNLP

10, 11 y 12 de diciembre de 2008

Cita sugerida:

Moguillansky, M. (2008). La circulación de cine brasileño en Argentina: El (corto) circuito comercial. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6260/ev.6260.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Desnaturalizar el presente

Si en la actualidad puede resultar una realidad cotidiana y aceptada la escasa presencia de cine latinoamericano en general -y brasileño en particular- en nuestras pantallas, esto no siempre ha sido así. Una mirada a más largo plazo revela que no hace tantos años, el cine brasileño era una presencia importante y habitual en las salas comerciales de la Argentina. En los años sesenta y comienzos de los setenta, las películas del *cinema novo* llegaban al país y revolucionaban a los frequentadores de las pantallas, los cafés y las librerías de los circuitos bohemios de la Ciudad de Buenos Aires, centrados en las salas de cine arte Loir, Losuar, Lorange, Lorraine y el cine Lorca (conocido como el circuito de cines L por la inicial de sus nombres) ubicadas en el centro de la ciudad, y que en aquellos años había creado el célebre Alberto Kipnis¹, una figura central de los circuitos de cine arte en la Argentina. Si bien predominaba el cine europeo de la *nouvelle vague* y el neorrealismo italiano, en esas salas también había espacio para el entonces nuevo cine latinoamericano y en particular para el *cinema novo* de Brasil. No sólo espacio, sino también un público interesado y muy activo frequentador de las funciones. Al respecto, es elocuente el recuerdo de un actual distribuidor independiente:

Yo fui el primer distribuidor de cine latinoamericano en la Argentina, yo traje *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, *Tierra en transe* y *Macunaíma*, se estrenaban en el Lorca y rompían todo. Era otra época, después cambió mucho...
(Entrevista Zupnik)

¹ Alberto Kipnis es un referente ineludible de la historia y también de la actualidad de la exhibición de cine de arte y ensayo en la Argentina. Comenzó como programador de la sala Lorraine, luego creó la sala Loir en 1967, la sala Losuar en 1968 y el Lorange en 1970. En 1972 abrió además la sala Studio y en 1980 el Empire. Varias de estas salas cerraron hacia fines de la década de 1980. Actualmente es director artístico del Complejo Arteplex creado por Marcelo Morales, dedicado nuevamente al cine de arte (Reportaje realizado por Máximo Eseverri para *Cineismo*, 1999).

La dictadura militar entre 1976 y 1983 significó una interrupción de ese tramado urbano cinéfilo con la censura generalizada², el cierre de salas de cine y el clima de terror que invadió y cercenó el espacio público. En esos años cerraron varias carreras universitarias de formación en cinematografía, existieron listas negras de películas y directores (algunos fueron desaparecidos y otros debieron exiliarse), y se reorientó la producción de cine hacia las comedias ligeras y nacionalistas. El resultado fue que mermó la producción nacional de cine casi a la mitad de los niveles inmediatamente anteriores y disminuyó notoriamente el volumen de espectadores en la salas de cine (García, 2006). La actividad de las salas de cine comenzó a ser vigilada y los establecimientos fueron acosados con inspecciones de todo tipo, especialmente los del circuito de cine de arte.

Pero en los años ochenta, con la restauración de la democracia, cierta primavera cultural vería un resurgimiento de la actividad cinematográfica en todas sus dimensiones. En esos años, la producción cinematográfica en Brasil todavía era vigorosa, motorizada por Embrafilme, la empresa estatal que se ocupaba de la producción y distribución del cine nacional. Además, eran todavía años de auge de la pornochanchada, género brasileño de comedias eróticas que tenía un importante volumen de producción, y muchos de cuyos filmes no se habían podido ver en la Argentina durante los años de la dictadura militar por causa de la censura. Estas películas continuarían aportando imágenes del país vecino en abundancia³, como muestra la siguiente tabla de datos sobre los estrenos de películas brasileñas en tres años seleccionados de la década:

Tabla n° 1. Participación de estrenos de origen brasileño en el mercado argentino en la década de 1980.

Año	Estrenos brasileños	Estrenos totales	% de estrenos brasileños
1984	21	415	5,1
1985	49	464	10,6
1986	20	464	4,3

Fuente: elaboración propia en base a datos de Pánik (1989)

² Ya en 1976 el régimen militar dio a conocer las "Pautas para la orientación y calificación de la producción cinematográfica". La acción del Ente de Calificación Cinematográfica fue muy severa imponiendo la censura de innumerables películas, algunas de las cuales fueron prohibidas y otras tantas sufrieron cortes. Hasta el año 1980 estuvo encargado de esta función Miguel Paulino Tato (Varea, 2006).

³ Entrevista con Octavio Getino.

La participación de las películas de origen brasileño en el total de estrenos fue muy importante en este período, con un pico del 10 % de los estrenos totales en el año 1985 y un promedio de 30 estrenos anuales en la cartelera comercial de la Argentina. Aunque no contamos con datos acerca de los resultados de taquilla de estas películas, es posible proponer como hipótesis que una oferta sostenida en varios años no hubiera sido tal de no contar con una respuesta positiva por parte del público.

En comparación, el panorama de la participación de estrenos brasileños en la Argentina en la década de 1990 y los primeros años de la siguiente es muy desalentador, indicando una interrupción casi total del intercambio cinematográfico seguida por una muy lenta y bastante modesta recuperación. Como muestra la siguiente tabla, el promedio de estrenos en este período fue de una película por año, cifra que no llegó a representar en ninguno de los períodos considerados siquiera el 1 % de los estrenos totales de la cartelera comercial:

Tabla n° 2. Estrenos de películas brasileñas en Argentina por período.

Año	Estrenos brasileños	Estrenos totales	% de estrenos brasileños
1992-1994	2	661	0,3
1995-1997	0	524	0
1998-2000	6	711	0,8
2001-2003	6	671	0,9

Fuente: elaboración propia en base a registros del INCAA y DEISICA.

La abrupta interrupción del flujo de películas brasileñas hacia el mercado argentino a comienzos de la década de 1990 tiene su explicación en la crisis que había comenzado a sufrir la actividad cinematográfica en los últimos años de la década anterior y que llegó a su punto máximo en los primeros años de la siguiente, por motivos económicos pero sobre todo políticos.

Crisis y “retomada” del cine brasileño

Hacia finales de la década de 1980 y comienzos de la siguiente, la producción cinematográfica en Brasil comenzó a declinar en parte por el agotamiento de cierto

modelo de producción y principalmente por la crisis económica que sufrió este país junto con el resto de América Latina. Pero el declive de la actividad se transformó en crisis profunda y parálisis de la producción con el comienzo del gobierno de orientación neoliberal de Fernando Collor de Mello (1990-1992), quien dismanteló todo el aparato estatal de cultura. Transformó el Ministerio de Cultura en una Secretaría de gobierno, eliminó la ley de incentivo fiscal para inversiones culturales, disolvió la Fundación Nacional de las Artes (FUNARTE), la Fundación del Cine Brasileño (FCB), la Empresa Brasileña de Filmes (Embrafilme) y el Consejo de Cine. Además, eliminó la cuota de pantalla para la cinematografía nacional y promovió la apertura irrestricta de las importaciones⁴. Como resultado de estas medidas, la industria cinematográfica brasileña entró en una profunda crisis que se observa en la escasa cantidad de estrenos nacionales en esos años: entre 1990 y 1994 se estrenó un promedio de sólo seis películas por año, mientras que en la década anterior ese promedio era de 73 películas anuales⁵. Por ello no será extraño comprobar que durante los primeros años de los noventa no hubo estrenos brasileños en la cartelera cinematográfica de la Argentina, ya que no los hubo en ningún lado por la crisis de la producción en ese país.

Si bien existían fuertes críticas a las instituciones existentes (Embrafilme sobre todo) que en parte crearon un clima propicio para su disolución, la eliminación drástica y completa de todo apoyo estatal a la cinematografía no podía sino generar un shock en los profesionales del rubro. Tras un momento inicial de dispersión, bastante rápidamente los diversos agentes de la industria cinematográfica de Brasil reaccionaron en defensa de su profesión iniciando una serie de reuniones políticas y generando reclamos hacia el Estado. Como fruto de esta movilización y de numerosas gestiones político-institucionales, ya en el año 1991 se aprobaría una ley que permitiría encaminar una serie de iniciativas para rearticular el apoyo estatal a la industria cinematográfica tras la disolución de Embrafilme. La Ley Rouanet⁶ establecía el Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (PRONAC) que permitía el patrocinio estatal directo e indirecto a través de la deducción de impuestos destinado a proyectos culturales. Aunque esta ley no era específica para el sector cinematográfico, permitió iniciar cierta recuperación del nivel de actividad, y sobre todo, rearticuló a los actores del campo que comenzaron a

⁴ Para un mayor desarrollo de este tema véase la tesis de Melina Izar Marson (2006), titulada *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*. Unicamp.

⁵ Fuente: Investigación realizada por Filmes B por encargo de la Secretaría del Audiovisual del Ministerio de Cultura de Brasil.

⁶ Ley Nº 8.313 aprobada el 23 de diciembre de 1991.

presionar al Estado para obtener un apoyo mayor y una ley específica para el sector audiovisual.

En el año 1993, ya bajo la presidencia de Itamar Franco –quien reemplazó a Collor de Mello tras el *impeachment* que lo destituyera en 1992- se reestableció el Ministerio de Cultura y se crearon la Secretaría del Audiovisual y una Comisión de Cine. Como una de las primeras medidas para la reactivación de la producción cinematográfica se lanzó el Premio Rescate del Cine Brasileño⁷ que canalizó los recursos antes manejados por Embrafilme hacia la producción de cine nacional. Además se logró la promulgación de la Ley del Audiovisual (Nº 8.685)⁸ que fijaba nuevamente una cuota de pantalla para el cine nacional y establecía el marco legal para el financiamiento de proyectos audiovisuales a través de distintas vías. El mecanismo principal de apoyo estatal a la producción era una forma de mecenazgo que permitía a las empresas privadas y estatales deducir un porcentaje de sus impuestos a las ganancias a través de la inversión en un proyecto audiovisual. La rearticulación de un sistema de patrocinio estatal para la actividad cinematográfica, sin embargo, distó mucho de ser completa. El esquema estuvo centrado en el fomento a la producción, pero dejó la distribución y exhibición libradas al mercado⁹.

De todos modos, la recuperación de la producción cinematográfica comenzaría a producirse a partir de estas innovaciones legales. Primero lentamente pero cada vez con mayor fuerza, el campo del cine se reactiva, aumentan las producciones y comienzan a aparecer algunos éxitos de taquilla, seguidos luego por el reconocimiento internacional a través de premios en festivales de cine y nominaciones en instancias consagratorias como el Oscar o los Globos de Oro. Es entonces que se empezará a hablar de la “retomada” del cine brasileño, indicando esta expresión un nuevo comienzo en continuidad con una historia de producción.

⁷ Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. En las tres primeras ediciones realizadas entre 1993 y 1994 se premió a 90 proyectos (25 cortos, 9 medios y 56 largometrajes) que fueron completados enseguida (Nágib, 2003: 16).

⁸ Aprobada el 20 de junio de 1993.

⁹ Esta falencia de la Ley de Audiovisual se tornó doblemente grave por cuanto la existencia durante más de veinte años de Embrafilme, empresa estatal que se ocupó de la distribución del cine brasileño, había obtenido el paradójico efecto de eliminar a muchas de las distribuidoras nacionales independientes del mercado brasileño (Caetano, 2005:15).

El año 1995 es señalado como el comienzo de la retomada del cine brasileño, y se suele fijar un hito simbólico en el estreno de *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*¹⁰ de Carla Camurati, puesto que fue un gran éxito de público convocando a casi un millón y medio de espectadores y una sorpresa ya que se había estrenado con apenas cuatro copias. Ese año, además, la película *Terra estrangeira* de Walter Salles y Daniela Thomas empieza a reinstalar el cine brasileño en los festivales internacionales. A finales del mismo se estrena *O Quatrilho* de Fábio Barreto que resultaría luego nominada al Oscar como mejor película extranjera. Ya en 1995 se estrenan doce películas nacionales en Brasil. En 1996 los estrenos nacionales alcanzan la cifra de 23, entre los que se cuentan *Tieta do Agreste* de Carlos Diegues, una adaptación de la novela de Jorge Amado que resultó un gran éxito en Brasil y obtuvo premios en festivales internacionales. En 1997 la tendencia al crecimiento se sostiene con 22 estrenos nacionales, entre los cuales podemos destacar a *Baile perfumado* (Lilio Ferreira y Paulo Caldas), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral) y *A ostra e o vento* (Walter Lima Jr) por sus palmas en festivales, y a *Guerra de canudos* (Sergio Rezende) como un éxito de taquilla. La producción se diversifica en términos estéticos y geográficos, puesto que surgen distintos polos creativos más allá de los históricos situados en Río de Janeiro y San Pablo¹¹.

¿Retomando el intercambio? La retomada brasileña en las pantallas argentinas

En este apartado desplegaremos los resultados de un ejercicio de seguimiento detallado de cada uno de los estrenos de películas brasileñas en la Argentina durante el período abarcado por nuestra investigación, que se inicia en el año 1995 cuando comienza formalmente la Unión Aduanera entre los países del bloque regional del Mercosur. Este análisis pormenorizado, suerte de microhistoria de cada una de las películas y sus

¹⁰ Según Luis Zanin Oricchio esta película “independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro. Por qué motivo? A resposta do público, principalmente. (...) Mais importante: com Carlota voltou-se a falar em cinema nacional” (2003: 26)

¹¹ Melina Izar Manson señala que esa diversificación regional fue una consecuencia inesperada de los años de desarticulación del apoyo estatal a la industria del cine, entre 1990 y 1992, durante los cuales los municipios y estados brasileños crearon leyes y fijaron estímulos en sus jurisdicciones para la producción cinematográfica. “Essa legislação regional foi de grande importância para o cinema brasileiro da década de 90, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada” (2006:51).

recorridos, pudo ser llevado adelante sólo porque los estrenos fueron muy pocos. Como estrategia metodológica nos permitió delinear las interacciones entre distintos actores, las redes sociales que vinculan a unos y otros en la trayectoria de una película en su pasaje por un mercado extranjero.

Con la intención de brindar un primer panorama de la situación en el sector comercial, y parafraseando a Arjún Appadurai (1991) e inspirados en su perspectiva teórico-metodológica es que nos dedicamos a reconstruir la vida social de las películas preguntándonos cómo llegaron a la Argentina, quién decidió importarlas, en qué salas se produjo el estreno, cuántas semanas estuvo la película en ellas, qué diarios publicaron reseñas. Porque cada uno de estos pasajes en la biografía social de las películas indican procesos de clasificación y valoración culturales que podemos leer e interpretar para comprender mejor el sistema de vínculos entre Brasil y Argentina. La intención será, en lo que sigue, articular los nombres propios, números, fechas e historias particulares que ofrece este acercamiento fenomenológico a la cuestión de la circulación del cine brasileño en la Argentina, con un análisis de las transformaciones que configuraron el campo de interacciones en la actividad cinematográfica durante este período.

Una biografía social de los estrenos brasileños en Argentina

Los primeros frutos de la retomada del cine brasileño tardaron un tiempo considerable en llegar a la Argentina. Durante 1995, 1996 y 1997 no hubo estrenos de ese origen en el país: algunas de las películas exitosas de aquellos años nunca se estrenaron, ni en ese momento ni tiempo después con las posibilidades del video o DVD (*Alma corsaria*, *Carlota Joaquina*, *Tieta de Agreste*, *Terra estrangeira*, entre otras). Recién en 1998 llegaría la primera noticia de la retomada del cine brasileño a la Argentina, de la mano de *La ostra y el viento*, una película de Walter Lima Jr. que había competido en el Festival de Venecia y que tuvo distribución en distintos países, importada a la Argentina por la distribuidora independiente Reco SA. El entusiasmo que despertó este estreno entre los críticos es precisamente un síntoma del largo período que había pasado sin oferta de cine brasileño en la cartelera comercial:

La ostra y el viento es el primer filme brasileño en llegar a la Argentina de la reciente producción de ese país que, en pleno proceso de recuperación, incluye

filmes como *Central do Brasil*, ganadora del Festival de Berlín; *Cuatro días en septiembre*, nominada al Oscar, y *Kenoma*, de Eliane Caffé, triunfadora en Biarritz 98. (Clarín, 6/10/1998)

Los periodistas empiezan a señalar la ausencia de políticas culturales en el proceso de integración del Mercosur, indicando un área de vacancia o una “cuenta pendiente” a la que atribuyen motivos políticos:

El Mercosur, tan activo en otros terrenos, no parece haberse preocupado demasiado por promover este intercambio de films, tal vez porque su peso se haría notar menos en la balanza comercial que en una incierta (y muy desatendida) balanza cultural. (La Nación, 6/10/1998)

Sin embargo, cabe señalar que dicho entusiasmo de los críticos y sus señalamientos sobre la importancia del Mercosur no se tradujeron en una mayor cobertura periodística del estreno de este film. De hecho, resulta más bien llamativo que ningún diario publicara una crítica de la película en la edición del día del estreno, mientras que sí lo hicieron con todos los estrenos restantes. Por otra parte, es curioso también notar que, de todas las películas que se podrían haber escogido entre la producción reciente del cine del país vecino, *La ostra y el viento* era la menos connotada con rasgos de brasileñidad. Así lo reconoce Walter Lima Jr., su director:

Trata-se de uma ilha cuja natureza política não se estabelece a través de uma territorialidade, não há bandeira de nada. ...o filme não se passa no Brasil, nem na França, na Groenlândia, em lugar nenhum, ou melhor, ele poderia se passar em qualquer lugar. (Entrevista publicada en Nagib, 2002: 275)¹²

La película tuvo poco éxito de público y permaneció sólo dos semanas en cartelera, quizás debido a que se estrenó con seis copias en un circuito de salas más bien periférico. Al menos así lo explica su distribuidor, quien señala que no tuvo suerte en la negociación con los programadores de las salas de exhibición:

Yo quería estrenar en la calle Santa Fe *La ostra y el viento*, una brasileña ganadora de varios premios, pero no tuve suerte. Salió por los cines intermedios. La zona más importante está concentrada en manos de una sola empresa. Si sale en Av. Santa Fe tiene mejores posibilidades, pero el criterio del exhibidor es otro, y eso es

¹² “Se trata de una isla cuya naturaleza no se establece a través de una territorialidad, no hay bandera de nada...el film no ocurre en Brasil, ni en Francia, ni en Groenlandia, en ningún lugar, o mejor dicho, podría ocurrir en cualquier lugar” (Entrevista publicada en Nagib, 2002: 275).

lamentable. Además, con la gente pasa algo curioso: se hace a la idea de que cuando una película va a las principales salas es de calidad, y si va a la segunda línea es mala. (Entrevista a Rafael Cohen, RECO SA)

Por entonces comenzaban a agudizarse los procesos de concentración en el circuito de exhibición cinematográfica, como uno de los rasgos de las transformaciones que sufría el mercado audiovisual local y mundial. A mediados de la década de 1990, la concentración de salas de cine en pocas empresas era muy grande (Col-Saragusti a la cabeza del 80 % de las salas del país) y la llegada de las grandes cadenas de multipantallas conllevaría mayores dificultades para estrenar películas poco comerciales. Las salas tradicionales se habían ido cerrando y su ausencia empezaría a hacerse sentir cada vez con mayor intensidad. En el año 1998 todavía la zona de Avenida Santa Fe y Callao era un centro importante, aunque algunas salas ya estaban cerradas como el Grand Splendid y el Capitol. En los años siguientes, este centro urbano sería desplazado por otros polos ligados a complejos multiplex.

El siguiente estreno brasileño tendría un carácter completamente excepcional: se trató de *Estación Central*, dirigida por Walter Salles, ganadora del Oso de Oro en el Festival de Berlín y del Globo de Oro en EEUU –entre otros múltiples premios en festivales internacionales- y nominada a dos premios Oscar como mejor película extranjera y mejor actuación femenina. Además, la película de Salles contaba con la distribución internacional de Buena Vista Internacional-Disney, una *major* de peso con acceso a las mejores salas, a inversión publicitaria y que podía encarar un lanzamiento importante con múltiples copias. En efecto, se estrenó con 27 copias en las mejores salas de la Ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires, y en varias ciudades del interior (La Plata, Mar del Plata, Rosario, Córdoba, Mendoza, San Luis, Neuquén), en una fecha estratégica puesto que fue inmediatamente anterior a la entrega de los premios Oscar para los que estaba nominada. Tuvo una importante inversión publicitaria y gran cobertura de prensa, con tapas en los suplementos de espectáculos de *La Nación* y *Clarín*, notas pre-estreno, críticas en la fecha de estreno y también otras noticias vinculadas con su candidatura al Oscar. Aunque finalmente no obtuvo ninguno de los premios de la Academia, la ceremonia le dio mayor visibilidad y recuperó presencia en salas. Estuvo en cartelera 14 semanas y consiguió reunir alrededor de 150.000 espectadores. El éxito de *Estación Central* fue generalizado en muy diversos mercados:

la película fue vista por más de 7 millones de espectadores (de ellos 1,6 corresponden a Brasil) y facturó alrededor de 25 millones de dólares en el mundo.

Mientras la película de Salles estaba aún en cartelera, se estrenó en la Argentina otro film brasileño titulado *Siempre queda la pasión (O Quatrilho)* y dirigido por Fábio Barreto¹³. Esta película había sido nominada al Oscar al mejor film extranjero en 1996, por lo que quizás se creyó poder repetir el éxito de *Estación Central*, pero varios factores conspiraron contra ello. En un contexto muy poco propicio, salió a cartelera con sólo cinco copias en salas secundarias del circuito y en algún caso compitiendo con la propia *Estación Central*. Las semanas cinematográficas del 15 y 22 de abril, en que estuvo en cartelera la película de Barreto, estuvieron signadas por la enorme cantidad de estrenos, en parte como consecuencia de la realización del primer Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), ya que muchas películas que pasaron por allí luego se estrenaron en las salas comerciales. Aunque las críticas periodísticas para *O Quatrilho* fueron favorables, la película no logró destacarse dentro de la variada oferta cinematográfica en un fin de semana que tuvo pocos espectadores y que la colocaba en directa competencia con otra película brasileña.

En agosto de 1999 se produciría otro estreno de origen brasileño, la película de Bruno Barreto¹⁴ titulada *Cuatro días en septiembre*, que también había sido nominada al Oscar (en 1998) y había formado parte de la muestra oficial en el Festival Internacional de Cine de Berlín, uno de los más importantes del mundo. El contexto local era muy desfavorable: en plenas vacaciones de invierno¹⁵, la cartelera estaba copada por el fenómeno de *Manuelita* (exhibida simultáneamente en 100 salas en todo el país) y otras películas infantiles como *Tarzán*, *Star Wars*, *Rugrats* y *La Momia*. La película brasileña salió al mercado con sólo tres copias y duró una semana en exhibición, logrando reunir

¹³ Hijo del renombrado director y productor Luiz Carlos Barreto, una de las figuras centrales del cinema novo brasileño, y hermano menor de Bruno Barreto, el director de *Doña Flor y sus dos maridos*, que fuera un gran éxito en la Argentina (y en todo el mundo). Antes de iniciar su propia carrera como director, trabajó como asistente en varias de las producciones de su hermano.

¹⁴ Hermano de Fábio Barreto e hijo de Luiz Carlos Barreto. Director de varias adaptaciones de novelas de Jorge Amado al cine, entre ellas la aclamada *Doña Flor y sus dos maridos* y *Gabriela, clavo y canela*, ambas con la actuación de Sonia Braga.

¹⁵ Estrenar una película chica en vacaciones de invierno es una decisión que tiene sus riesgos. Por un lado, se trata del período del año que concentra la mayor cantidad de espectadores, lo cual supone mayores posibilidades de llegar al público aún con pocas semanas de exhibición. Por otro lado, en las semanas de las vacaciones de invierno se acumulan las películas que buscan ventanas de exhibición, precisamente por el atractivo del potencial de espectadores. Entre esas posibles competidoras generalmente tienen preferencia los tanques norteamericanos y las películas infantiles o para toda la familia (Entrevista Ezequiel Rivara, *Creer Publicidad*).

solamente a 1.546 espectadores con lo cual no se recuperó la inversión de los distribuidores. La decisión de traer esta película a la Argentina fue de Bernardo Zupnik, director de Distribution Company, una de las mayores empresas locales de distribución independiente (es decir, no asociadas con las majors). Según el empresario, el problema de la falta de espectadores para el cine latinoamericano es un fenómeno relativamente reciente y es un resultado de la destrucción de la cultura cinematográfica a partir de una conjunción de factores, entre los que destaca la política represiva de la última dictadura militar:

Más allá de la calidad de la película y de la recepción de la crítica, el cine latinoamericano no está funcionando. Tenemos el problema de que la penetración cultural americana hace que la gente, los chicos, quieran ver cine americano. No les importa el cine latinoamericano, es más, no les importa América Latina. (...) Este es un problema de educación, la dictadura militar nos lavó el cerebro en todos los sentidos, destruyó la hermandad latinoamericana. (Entrevista a Bernardo Zupnik)

Hasta aquí, las cuatro películas que se estrenaron en la Argentina habían obtenido reconocimiento –y por tanto distribución- internacionales, tres de ellas habían sido nominadas al Oscar como mejores películas extranjeras y todas fueron sucesos de taquilla en Brasil. A partir del año 1999, surge un nuevo factor de gravitación en la Argentina que actuará como espacio de selección de varios de los siguientes estrenos brasileños: se trata del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

Sería recién un año después del estreno fallido de la película de Fábio Barreto que se produciría el siguiente estreno brasileño, con la película *Orfeo* dirigida por Carlos Diegues, una remake de la célebre *Orfeo Negro* de Marcel Camus, ganadora de la Palma de Oro en Cannes en 1959. Esta película contaba con la distribución de Warner, que además había invertido en su producción a través de las leyes de mecenazgo de Brasil. La película *Orfeo* atrajo a casi un millón de espectadores en su país, y luego fue estrenada en la Argentina, unos días después de su pasaje por la segunda edición del BAFICI, realizada en abril del año 2000. La película fue lanzada en salas comerciales con sólo tres copias y en cines bastante periféricos, compitiendo además con otros siete estrenos y con el ciclo de cine España-Francia que se desarrolló esa misma semana en el Village Recoleta. Al tratarse de la semana posterior al BAFICI, se acumularon estrenos de perfiles muy similares reduciendo las posibilidades de atraer público para todas las

películas. Además, cabe señalar que *Orfeo* tuvo una recepción muy desfavorable por parte de la crítica¹⁶. De esta manera, estuvo solamente dos semanas en cartelera.

Durante el año 2000 sólo se produciría un estreno más de origen brasileño, con la película *Bossa Nova* de Fabio Barreto. Distribuida por Columbia, tuvo un lanzamiento con seis copias en un buen circuito de salas comerciales, y los resultados no fueron malos ya que atrajo a alrededor de 1000 espectadores por copia. Sin embargo, estuvo una sola semana en cartelera, quizás debido a que se trató de una fecha muy competitiva (mes de agosto) en la que hubo alta movilidad de títulos en las salas. La decisión sobre la continuidad de una película en una sala es una prerrogativa exclusiva de la empresa exhibidora¹⁷, que cada semana evalúa el rendimiento de todas las películas que posee en cartelera y retira a las que menos espectadores atrajeron, en función de la expectativa que generan las películas que están aguardando fecha de estreno. Debemos tomar nota de que en la Argentina se estableció a partir del año 2004 una política de regulación estatal sobre la exhibición de películas nacionales que requiere que las salas respeten una “media de continuidad”, una cantidad mínima exigible a las películas para mantenerlas en cartelera, por encima de la cual no pueden ser retiradas de la sala. Sin embargo, esta media de continuidad no protege a las películas de los restantes países del Mercosur.

En el año 2001 se estrenó una sola película brasileña, tras casi nueve meses en los cuales no hubo ninguna propuesta de este origen en la cartelera comercial. En esta ocasión, nuevamente sería de Columbia la decisión de traer una película brasileña a la Argentina, eligiendo *Yo, tu, ellos*, el multipremiado film de Andrucha Waddington que había formado parte de la selección oficial de Cannes donde obtuvo una mención especial. Además, había sido programado en el BAFICI donde tuvo una buena recepción por parte del público y la crítica. En el circuito comercial se estrenó con una sola copia en la sala Gaumont y estuvo tres semanas en cartelera.

¹⁶ *Clarín* tituló su reseña así: “La tristeza brasileña. *Orfeo*, de Carlos Diegues, resulta un despropósito”, mientras que *La Nación* la calificó como “regular”. También *Página 12* publicó una crítica desfavorable titulada “For export, from Brazil”.

¹⁷ Desde el año 2004 en la Argentina se estableció una política de regulación estatal sobre la exhibición de películas nacionales que exige que las salas respeten una “media de continuidad”, una cantidad mínima exigible a las películas para mantenerlas en cartelera, por encima de la cual no pueden ser retiradas de la sala. Sin embargo, esta media de continuidad no protege a las películas del Mercosur.

Un año más tarde, tras la crisis de diciembre del 2001 y la devaluación del peso argentino con respecto al dólar¹⁸, llegaría finalmente un nuevo estreno brasileño, *A la izquierda del padre*, de Luiz Fernando Carvalho. Como en los dos casos anteriores, el estreno resultaba también el corolario de su pasaje por el BAFICI. Estrenada con sólo dos copias, estuvo cinco semanas en el Village Recoleta y luego permaneció por varios meses en la sala Cosmos. En este sentido, el lanzamiento comercial de dicha película en Argentina tuvo la peculiaridad de que fue adquirida por la distribuidora Artkino¹⁹, que había reabierto en 1997 la sala Cosmos. Esta sala es una de las pocas que en la actualidad se dedica al cine de arte en la Ciudad de Buenos Aires. También es una situación bastante excepcional la de Artkino-Cosmos en el panorama local, ya que no es frecuente que los distribuidores independientes posean salas de exhibición propias, a diferencia de lo que ocurre en Brasil donde la integración vertical es muy común. Pero además, Artkino ocupó en estos años una posición muy destacada en la relación cinematográfica de Brasil y Argentina, actuando como un verdadero puente entre ambos países. Fue la distribuidora que más títulos brasileños estrenó (5) y fue organizadora de las ediciones locales de la Semana de Cine Brasileño. Aunque *A la izquierda del padre* no lograba una repercusión importante de público, este esquema le permitió estar en cartelera nada menos que 20 semanas, superando incluso a *Estación Central*. Quizás también fue ayudada por el gran interés que despertó en la crítica de cine, que le dedicó elogiosas palabras y hasta hubo una suerte de debate en la revista *El Amante*.

En octubre del 2002 se estrenó una nueva película de Walter Salles, quien ya resultaba un nombre conocido en la escena local a partir de los laureles de *Estación Central* y su

¹⁸ Los efectos de la devaluación de la moneda en el mercado cinematográfico fueron muy importantes. Para las majors, el mercado argentino disminuyó en tres veces su valor medido en dólares; para los distribuidores independientes significó un problema muy grande puesto que compran los derechos y las copias de las películas extranjeras en dólares y deben amortizarlos en pesos. Tanto es así que Pascual Condito, director de Primer Plano, decidió restringir su actividad de distribución a las películas argentinas (Porta Fouz, 2002).

¹⁹ Artkino Pictures fue creada en el año 1937 por Isaac Argentino Vainikoff (1910-2003), un personaje central de la historia del circuito local de cine de arte. Fue periodista de *Crítica*, estuvo vinculado al Partido Comunista –aunque de lejos como un “independiente orgánico” según sus palabras– y su actividad comercial se dirigía en un comienzo a juntar fondos para la Resistencia en la Guerra Civil española. En el año 1955 tomó el cine Cataluña y en 1966 le cambió el nombre a Cosmos 70. Se dedicó durante décadas a la distribución y exhibición de cine arte, especialmente el cine ruso (presentó *El acorazado Potemkin*), checo y polaco pero también con una especial predilección por el cine brasileño. La sala Cosmos cerró en el año 1987 y volvió a abrir en 1997 con menores dimensiones tras una remodelación (antes tenía 1200 localidades y ahora cuenta con dos salas pequeñas que suman alrededor de 200 localidades). Actualmente está a cargo de Luis Vainikoff, hijo de Isaac, quien desde hace tiempo planea vender la sala y continuar con la actividad de la distribuidora (Ulanovsky, 2006; Vainikoff, 1997).

nominación al Oscar²⁰. La nueva película, *Detrás del sol*, fue distribuida por Miramax en la Argentina y tuvo un lanzamiento modesto con seis copias en un buen circuito de salas, incluyendo las más codiciadas como el Hoyts Abasto, Village Recoleta y Cinemark Palermo (este último recién ingresado en la actividad, aunque la cadena tuviera presencia en el país desde el año 1996). La película estuvo sólo tres semanas en este circuito principal, pero luego pasó al cine Premier donde se mantuvo en cartelera por varios meses. La recepción de la crítica fue muy negativa frente a esta película de Walter Salles, a quien se acusó de haber elaborado un producto exotizado y mercantilizado, directamente dirigido a la exportación para el mercado global.

En marzo de 2003, el siguiente estreno comercial de una película brasileña sería el de *Ciudad de Dios*. Contaba con el respaldo de haber sido exhibida en el Festival de Cannes, había ganado múltiples premios en el Festival de La Habana, fue candidata al Globo de Oro y además tenía la distribución internacional asegurada a través de Buena Vista Internacional de Disney²¹. En Brasil había sido un éxito masivo de público, convocando a 3,2 millones de espectadores²². Su llegada a la Argentina incluyó un pasaje primero por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en el que tuvo a su cargo la función de apertura. Pocos días después fue estrenada en salas comerciales con 18 copias y bastante prensa. Aún así, no fue un gran éxito en cuanto a los espectadores y la recaudación obtenidos. Según un distribuidor independiente, *Ciudad de Dios* fue la película que mejores resultados obtuvo en términos relativos pero sin llegar a destacarse como un suceso:

De estos años, la última película brasileña a la que le fue bien, fue una de estas películas que tuvo nominación al Oscar...*Ciudad de Dios*. Pero tampoco le fue tan bien, fue lanzada por una compañía americana y aún así... (Entrevista Zupnik)

Ciudad de Dios estuvo en las salas del circuito principal durante tres semanas y luego permaneció en cartelera en salas secundarias por alrededor de 25 semanas, pero sumó

²⁰ La estrategia promocional aprovecharía este factor, empleando frases en los afiches de la película que la identificaban como "Un film de Walter Salles, director de *Estación central*".

²¹ Poco tiempo antes del estreno de *Ciudad de Dios* se conocieron las nominaciones al Oscar y ocurrió algo curioso con esta película. Brasil la había seleccionado como su candidata para la categoría de mejor película extranjera pero no fue elegida por la Academia. Sin embargo, en el 2004 tras su estreno comercial en los EEUU, sí resultaría distinguida con cuatro nominaciones: mejor director, mejor guión adaptado, mejor fotografía y mejor montaje.

²² Para algunos autores de trabajos sobre la retomada del cine brasileño, esta película marca el final del ciclo (Zanin Oricchio, 2003: 156).

alrededor de 85 mil espectadores, cifra moderada teniendo en cuenta la magnitud del estreno y su extensa permanencia en exhibición.

Mientras la película de Fernando Meirelles aún estaba en cartelera, a mediados de agosto del 2003 tuvo lugar el estreno de *Rocha que Voa*, la película dirigida por Eryk Glauber (hijo de Glauber Rocha), que ya había pasado por el BAFICI aunque sin mucha gloria. La distribuidora Artkino diseñó una estrategia atendiendo al perfil de la película para las salas de cine-arte: se estrenó con tres copias en el Cosmos, Gaumont y Malba²³. Aún para los parámetros de estas salas, su convocatoria resultó insuficiente (convocó sólo a 46 espectadores en las tres semanas que estuvo en cartelera). Al mes siguiente, en septiembre de 2003 se estrenó *El Invasor*, última película de Beto Brant, un éxito de público en Brasil. Fue estrenada con una sola copia en el Cosmos y estuvo dos semanas en cartel. En estos últimos dos casos, resulta notoria la deficiencia del circuito de salas dedicadas al cine de arte y ensayo en la actualidad en la Argentina. En realidad, casi podría decirse que hablar de “circuito” para referirse a dichas salas es un exceso optimista.

Detendremos el análisis en el año 2003 puesto que a partir de entonces se implementó un acuerdo de co-distribución entre Brasil y Argentina, que discutiremos más adelante. A continuación, presentamos una tabla que contiene el listado de todas las películas de origen brasileño estrenadas comercialmente en la Argentina en el período estudiado, con datos indicando la distribuidora que trajo la película, la cantidad de copias en la semana de lanzamiento, la cantidad de semanas que estuvo en cartelera, los espectadores que la vieron y la recaudación bruta en dólares.

²³ Esta sala estaba recién empezando a funcionar como espacio de exhibición del circuito. Durante los primeros meses tuvo algunas dificultades porque los diarios no publicaban la información de su cartelera.

Tabla nº 3. Estrenos de cine brasileño en salas comerciales de Argentina 1995-2003						
Año	Título	Distribuidora	Semanas²⁴	Especta- dores	Recauda- ción²⁵	Copias²⁶
1995	-	-	-	-	-	-
1996	-	-	-	-	-	-
1997	-	-	-	-	-	-
1998	La ostra y el viento	Reco SA	2	s/d	s/d	6
1999	Estación central	Columbia Buena Vista	16	s/d	s/d	27
1999	Siempre queda la pasión	Pandora	1	s/d	s/d	5
1999	Cuatro días en septiembre	Distribution Company	1	1.546	10.822	3
2000	Bossa nova	Columbia	1	6.809	s/d	6
2000	Orfeo	Warner	2	434	s/d	5
2001	Yo, tu, ellos	Columbia	3	s/d	s/d	1
2002	A la izquierda del padre	Artkino Pictures	20	6.774	9.500	2
2002	Detrás del sol	Disney-Miramax	17	s/d	s/d	5
2003	Ciudad de Dios	Disney	34	85.717	136.913	18
2003	El invasor	Artkino Pictures	2	s/d	s/d	1
2003	Rocha que voa	Artkino Pictures	3	46	49,14	3

Fuente: elaboración propia en base a datos del INCAA y al registro publicado en suplementos de espectáculos de diarios nacionales.

²⁴ Cantidad de semanas de permanencia en salas comerciales, según lo publicado por los suplementos de espectáculos de diarios nacionales. No fue posible detectar si algunas de estas películas pasaron luego por cines del interior del país, dada la limitación de los registros existentes.

²⁵ En dólares según cotización del año respectivo en la Argentina.

²⁶ En la fecha de estreno, según lo publicado en suplementos de espectáculos de diarios nacionales y en los afiches promocionales de cada película.

Un balance de los primeros años de Mercosur cinematográfico

En síntesis, en los nueve años que van desde 1995 hasta el 2003 incluido se estrenaron en la Argentina doce películas brasileñas, de las cuales sólo cuatro estuvieron durante un tiempo significativo en la cartelera comercial (más de tres semanas), y de las que sólo dos lograron superar los 10 mil espectadores, cifra más que modesta para las dimensiones del mercado local. Esas dos películas fueron *Estación Central* y *Ciudad de Dios*²⁷, ambas distribuidas por *majors* hollywoodenses que tuvieron amplias repercusiones en el mercado global de cine. Se trata de las dos películas brasileñas que tuvieron éxito fuera de su mercado nacional; es decir, que hayan funcionado –y de manera bastante modesta- en la Argentina no es una particularidad ni puede atribuirse a la vecindad o al mayor intercambio cultural a través del Mercosur. En otros mercados, estas películas tuvieron repercusiones igual de significativas que en la Argentina: por ejemplo, *Estación central* tuvo en Francia más de 600 mil espectadores²⁸.

Las demás películas brasileñas estrenadas en estos años en el país por lo general tuvieron lanzamientos muy pequeños, con pocas copias, y no se pudieron sostener en la cartelera más allá de la segunda o tercera semana. En varios casos, estas películas que tuvieron pocas repercusiones no fueron editadas en video o DVD, por lo que tampoco están disponibles para posibles interesados. Los datos analizados indican entonces que durante la mayor parte del tiempo en estos años no hubo una oferta continuada de cine de este país vecino en el que hemos dado en llamar, por estos motivos, “corto” circuito comercial. La compleja dinámica de este mercado, y la ausencia de políticas culturales que corrijan sus límites u orienten su funcionamiento hacen posible que muchas de las películas que se reconocen como centrales en la retomada del cine brasileño²⁹ nunca se hayan estrenado en la Argentina, ni sean accesibles a través del video casero o el DVD, o mediante el catálogo de alguna videoteca pública. Aquí debemos señalar una diferencia importante entre la industria cinematográfica y la industria editorial en cuanto

²⁷ A los registros duros de cifras de espectadores, número de copias y semanas en cartelera podría agregar las múltiples pequeñas conversaciones informales que en estos años de investigación mantuve con colegas, amigos y familiares: las únicas películas que pueden mencionar son esos mismos dos títulos.

²⁸ En relación a los espectadores anuales de cine en Francia, representa un 0,35 %. La cifra de espectadores que alcanzó la película en Argentina representa para su mercado un porcentaje muy similar, con el 0,45 %.

²⁹ Podemos hacer el ejercicio de tomar el listado de películas representativas del cine de la retomada que propone Luis Zanin Oricchio (2003) y que recoge un trabajo de divulgación como el de Ferreira Leite (2005). De las once películas allí listadas sólo dos se estrenaron comercialmente en la Argentina.

a las características del acceso a sus productos a lo largo del tiempo. Si bien no se cumple en todos los casos, por ley todas las publicaciones que son lanzadas en el país deben enviar un ejemplar a la Biblioteca Nacional. A ello se suma la actividad recopiladora de otras instituciones que van conformando un fondo bibliográfico accesible para el público interesado. Esta dinámica no tiene equivalente en la industria cinematográfica: no todas las películas que se estrenan son editadas en video/dvd, y no existen videotecas públicas de importancia que constituyan un “fondo videográfico” sustantivo³⁰.

En nuestro recorrido por la historia de cada uno de los estrenos hemos ido señalando los nudos problemáticos que condicionaron la circulación de cine brasileño en Argentina en este período. En primer lugar, mencionamos al analizar la trayectoria de *La ostra y el viento* el problema de la estructura del circuito de exhibición caracterizado por una creciente concentración de las salas más importantes en unas pocas empresas, a su vez vinculadas con las *majors* de Hollywood. En relación a la importancia de la estructura de exhibición cinematográfica vimos además, al referirnos a películas como *Rocha que voa* o *El Invasor* la insuficiencia del circuito de cines de arte y ensayo en la Argentina. En segundo lugar, cuando describimos lo ocurrido con *Bossa Nova* y su escasa permanencia en salas a pesar de haber tenido un buen rendimiento en la taquilla, nos referimos a la ausencia de políticas de protección estatales para este tipo de películas y los límites de los avances institucionales en la integración cultural en el ámbito del Mercosur (la media de continuidad que existe en la actualidad en el país se aplica solamente a películas argentinas). En tercer lugar, indicamos en algunos casos como *Orfeo* y *Detrás del sol* el mal recibimiento que tuvieron ciertas películas por parte de la crítica cinematográfica. En cuarto lugar, al referirnos a muchas de las películas estrenadas, como por ejemplo *Estación Central*, *Cuatro días en septiembre* y *Ciudad de Dios*, tomamos nota de la importancia de las instancias internacionales de consagración -como los premios Oscar y ciertos festivales como Cannes, Berlín o Venecia- para la selección de películas a importar desde Brasil hacia Argentina. En quinto lugar, apareció el problema de la falta de interés del público en el cine latinoamericano, en particular con *Cuatro días en septiembre* pero también en relación al desempeño de otras películas. Finalmente, atravesando la dinámica de casi todos los estrenos que describimos, surgen los condicionamientos del mercado de distribución, caracterizado

³⁰ Véase el trabajo de Gustavo Sorá (2003) sobre la traducción de textos brasileños en la Argentina y el importante rol del fondo bibliográfico como fuente permanente de consulta.

por el oligopolio de unas pocas corporaciones transnacionales, y la correlativa hegemonía del cine norteamericano.

Bibliografía

Abreu, Nuno César (2004): “Pornochochada” en Ramos, Fernão y Miranda, Luiz Felipe (orgs), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. San Pablo: SENAC. Pp.431-433.

Appadurai, Arjún (1991): *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo.

Caetano, Daniel (org) (2005): *Cinema Brasileiro 1995-2005. Ensaios de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue.

Ferreira Leite, Sidney (2005): *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. San Pablo: Fundação Perseu Abramo.

García, Santiago (2006): “El cine colabora” en *Dossier Cine durante la dictadura, Leer Cine. Revista de Arte y cultura*, N°5, marzo. Buenos Aires

Nagib, Lúcia (2003): *The new brazilian cinema*. Londres: I.B.Tauris.

----- (2002): *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. San Pablo: Editora 94.

Manson, Melina Izar (2006): *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da ANCINE*. Tesis de maestría presentada en UNICAMP, Brasil.

Sorá, Gustavo (2003): *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. BsAs: El Zorzal.

Varea, Fernando (2006): *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Rosario: E(m)R.

Zanin Oricchio, Luiz (2003): *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. San Pablo: Estação Liberdade.

Fuentes

DEISICA, boletines de enero/junio 1991 (n°1), mayo 1992 (n°2), julio 1993 (n°3), mayo 1995 (n°4) y octubre/noviembre 1995 (n° 4,5).

Diario *Página 12*, sección Espectáculos, 1998-2003.

Diario *Clarín*, suplemento Espectáculos, 1998-2003.

Diario *La Nación*, suplemento Espectáculos, 1998-2003.

Entrevista a Octavio Getino, 30 de octubre de 2007.

Entrevista a Ezequiel Rivara, director de Creer Publicidad, 10 de abril de 2008.

Entrevista a Bernardo Zupnik, director de Distribution Company, 11 de diciembre de 2007.

Esseverri, Máximo (1999): Reportaje a Alberto Kipnis, publicado en *Cineismo*.

Pánik, Eduardo (1989): *La calificación cinematográfica. Análisis y estadísticas 1984/1987*. Buenos Aires: INC.

Secretaria do Audiovisual-Ministério da Cultura (1999): *Cinema brasileiro. Um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília: SAV/MinC.

Ulanovsky, Carlos (2006): “Se aproxima el final del cine Cosmos”, en *La Nación*, 20/07/2006.

Vainikoff, Isaac Argentino (1997): entrevista publicada por *La Nación*, 26/11/1997.